

TAMUDANDO DE LUIS BRAVO: POESÍA PERFORMÁTICA PARA EL SIGLO XXI

Lucía Delbene
Montevideo, Uruguay

Este ensayo toma como objeto de estudio la performance "Tamudando" realizada por Luis Bravo (1957, poeta y performer, ensayista y docente uruguayo). Su puesta en escena se realizó en la sala Zavala Muniz (Teatro Solís de Montevideo, noviembre 2009), habiendo sido coeditada en Dvd por Ayuí/Yaugurú (Montevideo, 2010). En primer lugar, desarrollaremos el concepto de performance como expresión artística que surge en la década del 70, período de la postvanguardia, cuya principal característica consiste en la ruptura de fronteras entre las distintas disciplinas de las artes. A continuación ponemos en perspectiva la trayectoria del autor, perteneciente a la generación poética del 80 en Uruguay. Por último, un análisis de Tamudando como performance en su conjunto y de algunas de sus piezas en particular.

Algo que hemos podido observar en el transcurso de esta primera década del siglo es la condensación de algunos aspectos y la configuración de otros, del nuevo paradigma histórico-cultural conocido como postmodernidad. Uno de los acercamientos teóricos más constantes en la descripción del panorama finisecular ha sido el de la explosión de los grandes metarrelatos que funcionaron como las matrices de la razón occidental en la edad moderna, erigidas por el humanismo y puestas en funcionamiento por la Ilustración (Lyotard 4-5). En principio, esta mutación en la *episteme* occidental provocó la eclosión del basamento donde se fundamentaba el gran edificio moderno, produciendo un estado que se nominó como el fin, ya sea de la historia y del arte, como del sujeto autónomo.¹ Tras el derrumbe de las matrices que generaron la cosmovisión moderna, surgió un abismo en donde flotaron los fragmentos de la eclosión en dispersión centrífuga, acechados constantemente por un *horror vacui* que los agrupó en recombinaciones aleatorias, fortuitas y hasta monstruosas, como el encuentro entre un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disecciones. Llegó entonces el momento del collage y del bricolaje, del

pastiche y del simulacro, del kitsch y del camp, en una interpretación del mundo que parecía demoler las categorías, hibridar lo heterogéneo y saltar sobre todos los esquemas fundamentados en una estética de la razón universal (Fajardo 103-114). Los nuevos parámetros de la belleza se formularon sobre los trazos discontinuos de una imagen del hombre en donde se había roto el lazo fundamental entre signo y mundo, y en donde proliferaba el gesto esquizoide y tragicómico de la forma divorciada de su sentido.² Rota la matriz de donde la modelación extraía su pulsión semántica, las formas liberadas de cualquier gravidez diacrónica se mostraron a sí mismas como productoras de nuevos esquemas de significación. Si en la edad moderna el movimiento del signo se configuraba siempre desde el sentido hacia la forma, el postmodernismo se muestra capaz de recorrer el movimiento inverso.

Este panorama del derrumbe que se perfilaba en el final del siglo –ecualizado por otros derrumbes como el del muro de Berlín y la explosión de las torres gemelas, que supuso una nueva configuración en el orden hegemónico de la mundialización– deja entrever paulatinamente un nuevo diseño a escala mundial, en el cual se van bosquejando nuevos relatos que dan pie a esta época que nos interroga con urgencia sobre las direcciones inéditas en la esfera del arte y de la cultura en cuanto representaciones simbólicas de la performance humana. La primera década del siglo ha dejado una cosecha de trabajos artísticos que han encontrado nuevos contenidos además de continentes para su expresión. Este trabajo surge entonces como constatación e interrogación, acerca de los nuevos estilos artísticos que irrumpen o se afianzan a partir del lineamiento postmoderno, particularmente presentes en la performance sonoro-poética –creadora de sonidos poéticos– puesta en escena en la Sala Zavala Muniz del teatro Solís de Montevideo por el poeta y performer Luis Bravo, denominada *Tamudando*, en noviembre de 2009.

Hemos de ahondar primero en el término *performance*, que utilizamos en una acepción adjetiva en el título de este trabajo y que supone la inclusión de la puesta oral de la poesía en un *revival* de este género tan antiguo como la poesía misma, pero que comporta usos de múltiple referencialidad. La palabra, cuyo étimo *parfournir* del francés significa “completar”, admite un amplio abanico de referencias que abarcan desde el ámbito empresarial hasta las teorías de sexualidad y de género, pasando por los estudios lingüísticos y las disciplinas artísticas (Taylor). No obstante restringir el campo de aplicación del término al área de las artes, debemos señalar que, de todos modos, comparte con los

demás esquemas referenciales el significado de “acción” o “evento”, es decir algo que ocurre o ha ocurrido pero cuya relación con el contexto puede variar significativamente. Si bien la performance ha conocido su institucionalización dentro de las artes canónicas a partir de la década del 70, ha sido conscientemente practicada por los movimientos de vanguardia del siglo pasado. Es en el dadaísmo donde se perfilan los elementos fundamentales que dan estatuto ontológico a la performance como forma de expresión artística. Uno de ellos es la integración de las disciplinas, el intento de disolver las fronteras entre las artes, así como se practicaron en la modernidad. Por esto no se puede decir que la performance se incluya en la esfera de las artes dramáticas o de las artes plásticas, dado que su práctica irrumpe desde la integración entre las distintas disciplinas. Otro de sus fundamentos es la presencia del cuerpo del artista en la ejecución. En este aspecto se separa de las artes dramáticas, en donde un actor encarna simbólicamente a un personaje.

En la performance, el artista se transforma en parte de su obra,³ coadyuvando a eliminar la línea entre realidad y ficción que plantea la desvinculación entre autor, obra y universo como una de las condicionales de ficcionalidad. Otra característica de la performance es la de “intencionalidad”, o relación que establece con el público. Esta relación es distinta a la mimesis dramática, ya que la obra está despojada del biplano representacional, (im)poniendo la realidad del cuerpo del autor como parte del estatuto simbólico de la obra. Como se pregunta Padín en su artículo: ¿es la obra Pollock chorreando violentamente sobre el lienzo o es la tela como producto final, cubierta de pintura? Desde el punto de vista de la performance la obra es la acción, el momento que amalgama cuerpo y artefacto eliminando el esquema emisor-mensaje. Esta ruptura de ficcionalidad por parte de la performance produce una intencionalidad con respecto al público y a los objetivos que persigue. Estos incluyen un sentido fuerte de experimentación y capacidad crítica en cuanto a los ingredientes de apertura e improvisación que la performance comporta y que remiten al sentido que le dieron las vanguardias; un arte de búsqueda, una práctica eurística que indique por sí misma nuevas visiones del arte y su relación con la vida cotidiana. Este es, a nuestro entender, el punto neurálgico de la performance en cuanto práctica exploratoria de una forma: restablecer el vínculo con el sentido, el intento de que la forma se abastezca nuevamente del contenido que las vanguardias habían puesto en crisis con la mirada deconstructiva y la postmodernidad profundizó con el ejercicio del metadiscurso en el arte. La *mise en abime*⁴ de las formas utilizadas en el arte desde el Renacimiento hasta mediados

del siglo XX produjo la presencia de ese espacio monstruoso por desconocido: el vacío que las circunda al escindirse de los sentidos que habían sido provistos por la matriz moderna, emergiendo como la densidad de lo increado, la fascinación entre terrífica y extática del caos. En ese intento de religar el vínculo roto, la performance halla una estación común con el ritual. Si el ritual actualiza a través de una representación el momento en que se estableció el pacto de lo humano con lo sagrado, la performance, que también se identifica con una práctica, actualiza un esquema reversible, desde la forma por ella accionada intenta remontar hacia el sentido, abrir una brecha por donde éste emerja como respuesta a las preguntas fundamentales acerca de la condición humana. Según García Canclini la realización artística de la postmodernidad se configura en este rito sin mitos, en el “extasis inmóvil” provocado en el encantamiento de la imagen de la performance visual.⁵ Una apuesta a la experimentación y al descubrimiento –en tanto se autopropone como crítica de lo conocido– conforma, a nuestro parecer, una intencionalidad explícita de la performance. Es en este aspecto que *Tamudando*, como performance poiéticasonora, abre el cuerpo de la poesía a uno de sus caudales más antiguos, ensombrecidos durante los siglos de la era Gutenberg por la escritura, transfiriendo a la obra una dimensión genética de significado: un espacio de verbalidad puramente sonora, la música como estrato sígnico del lenguaje emancipado de su automatización cotidiana.

Luis Bravo comienza a desarrollar su actividad como poeta y performista en la agitada década de los 80, durante la cual el Uruguay vive el fin de la dictadura militar que llevaba doce años establecida en el país. En 1980 se realiza el plebiscito nacional en el que triunfa el NO como expresión del consenso popular de rechazo al gobierno de facto. Durante este primer lustro, el proceso de transición hacia la democracia se produce bajo la presión constante de una resistencia popular, muchas veces llevada a cabo en recitales de protesta y la regeneración de sindicatos. En estas reuniones semiclandestinas, comienzan a juntarse los jóvenes artistas de la generación de los 80, entre los cuales había poetas, músicos y pintores que subían a los escenarios improvisados de un local sindical para expresar su descontento y el llamado urgente al cambio a través de la puesta de sus obras. Esta temprana gestación de la resistencia cultural, junto a los demás factores sociopolíticos, propulsa la apertura democrática en 1984. La difícil coyuntura histórica en que se comienza a perfilar el advenimiento de la nueva generación de artistas acuñó unas características que la particularizaron de las anteriores. El autor comenta en una entrevista que una de estas

singularidades consistió justamente en “*el trasvasamiento disciplinario*” que conjugaba la necesidad histórica de aunar esfuerzos en pos de la apertura política, con el arribo tardío de algunos de los rasgos de la postmodernidad que luego de la restauración democrática se manifiestan como aluvión de fenómenos artísticos.⁶ Luis Bravo conoce su etapa de formación juvenil produciendo sus primeros trabajos poéticoperformáticos en esta década prolífica desde el punto de vista artístico, que incluye la resistencia cultural a los últimos embates de la dictadura militar, el trabajo interdisciplinario del grupo de Ediciones de Uno y la llegada de la movida contracultural, bajo el auspicio de la incipiente apertura democrática a partir de 1985 (Bravo, “Huérfanos, iconoclastas, plurales...”). El cruce necesario entre los artistas y sus disciplinas produce las fracturas que realizan el recambio de las formas canónicas de concebir al arte tal como se habían practicado en el Uruguay hasta esa década —con escasos referentes en los 70—. En este marco de producción artística es fundamental el trabajo de Ediciones de Uno, que se forma como cooperativa de autogestión y que nuclea a esta nueva generación de artistas que realizan una fuerte apuesta a la renovación formal. En este contexto surge el primer trabajo de puesta oral de la poesía de autor en un cassette y libro plaquette llamado *Si el Pampero la acaricia* que reúne a varios poetas y músicos para la puesta sonora de la poesía, además de fotógrafos y diseñadores que colaboran en la fase de “estilización del soporte” como objeto artístico.⁷ Es el punto de partida de una trayectoria que continúa en la línea estilística de extracción de la poesía de su mudez escritural hacia los formatos de realización sonora. El autor reconoce que luego de la revolución cultural de los sesenta, de la psicodelia, el rock, el punk de los 70 que llegan como aluvión en la postdictadura, junto a figuras como Jim Morrison o Luca Prodan, la poesía sale de su ostracismo secular para renovar su caudal expresivo. Es imprescindible señalar también, junto a los cambios formales, la revolución que se está produciendo en las tecnologías de la información y de la reproducción y que se encuentran en el enclave modernidad—postmodernidad integrándose este proceso de renovación formal. En el segundo lustro de la década del 80 ingresa el término performance para describir a los eventos artísticos que se realizan en el momento. En 1985 se realiza en el teatro del Anglo un ciclo de muestras artísticas bajo el nombre de *Cabaret Voltaire*, como homenaje a las veladas del café de Zurich. Allí Bravo presenta *Claraboya sos la luna*, poema que trabajaba con los distintos registros sonoros del habla en clave lírica o paródica y que tenía como referente a *Taberna* de Roque Dalton, y en donde se agregan elementos espectaculares al trabajo de la poesía

sonora. Sin embargo, es en *Ritual para trece cuadros de lluvia* de 1989, en donde se integran con fuerza orgánica inédita todos los elementos que componen la performance en donde trabaja un equipo de artistas para la puesta del espectáculo que se realiza en el Teatro Anglo y que muchos recuerdan como un hito fundacional en esta vertiente artística en el país. En *Ritual para trece cuadros de lluvia* están echadas las bases que constituyen los pilares del trabajo performático desarrollado por Bravo: la liberación de la palabra en cuanto voz y espectáculo que catapulta a la poesía más allá de su envase escrito para enriquecerla en el resto de sus posibles dimensiones, aquellas que habían sido cercenadas por la era Gutenberg. En última instancia, el lenguaje pluridimensional no es un complemento decorativo de la poesía sino que en un principio constituyó su sustancia fundamental, viejas técnicas de aedas y juglares que vuelven con una fuerza amplificada –no sustituida– por las tecnologías de potenciación de las capacidades humanas.

El autor ha preferido usar la palabra “recital” para referirse a *Tamudando*, por considerar que “performance” ha sido captada con mayor pertinencia teórica por las artes visuales. Sin embargo, no niega el sentido *performático* del discurso poiético-sonoro que *Tamudando* escenifica como poesía puesta en movimiento. Es posible observar en el título mismo de la performance la zona de inestabilidad a la que alude y que parece indicar más un proceso de creación, una poiesis, que un estadio final de construcción del objeto estético. A nuestro parecer, el estado de mudanza evocado desde el título enuncia un repertorio de significaciones que se perfilan desde la condición de existencia dada por la contracción del verbo *está*, en el *ta* característico del idiolecto propiamente uruguayo, hasta reflexiones meta-discursivas que c(o)ncurren en el desempeño del poemario. En este sentido la pieza “Llaves” proporciona el meta-texto de la poética de la performance: “nostá muda la poesía tamudando/ nostá muda la poema tamudando/ nostá muda la poesía ta cantando/ ta falando”⁸ indicando el trasvase de la poesía a su dimensión sonora y la exploración del lenguaje en clave musical y espectacular que remozan aquella vieja tradición del romance y la trova en su recepción por la cultura ágrafa de la Europa bajomedieval. El sentido de mudanza, además, posibilita otras referencias de significados más profundos que sostienen a *Tamudando* como discurso performático. Si, como apunta Alfredo Fressia en “La poesía conquistada”, “el enigma de la mutación en palabra es una de las obsesiones de la obra de L. Bravo”, *Tamudando* es el trayecto hacia esa zona de inestabilidad en donde el proceso creativo, “la cocina” de la poesía tiene lugar y desnuda el corazón álgido de la

belleza. Esta fase se realiza fuera de los procesos conscientes de la razón, se gesta en el universo proteico de la no forma, donde los signos discretos aún no están diferenciados, donde naturaleza, sonido, voz, cuerpo, palabra y significado no configuran dominios separados. *Tamudando* evoca este espacio en donde el sonido inculto del viento entre las hojas, de un estanque con ranas, del crepitar de la lluvia donde se inicia la respiración del cosmos “asido a su carcaj milenario” contienen la fuerza estética capaz de mostrar en el lenguaje su dimensión órfica. *Tamudando* llama al momento anterior a la momificación del lenguaje, cuando las diversas capas del signo aún no han sido solidificadas en los monumentos fósiles de la escritura y masticadas como signos de comunicación por el lenguaje cotidiano. En este sentido, *Tamudando* inscribe una trayectoria y un ritual, la diacronía telúrica de la palabra: remontar la forma del bicéfalo significado/significante hacia las fuentes sonoropoiéticas del signo, guardadas por el *hipogrifo* que surca el aire decantado a su condición híbrida de música y de imagen, capaz de entrar y salir de la muerte del lenguaje en su estado de código y dispositivo de comunicación. *Tamudando* es ese viaje inverso que invita al espectador-escucha a participar de la transformación del lenguaje en un poliedro vivo de música, cuerpo e imagen pulverizando la dicotomía abstracta que embalsama al signo en su valor de intercambio. El poeta se transforma aquí en el mago que abre con su llave poética las potencias órficas de la poesía: poder y encantamiento del signo liberado de las poderosas mallas en las que se confunde como ser.

Tamudando tiene su origen en *Liquen*, poemario publicado por La Bohemia en Buenos Aires en 2003, algunos de cuyos textos se realizaron como puesta musical y fueron presentados en diversas performances durante ese año. Más tarde Bravo comienza a trabajar junto a la música Berta Pereira, quien le acompaña en voz, flauta y violoncello, y después realiza una serie de grabaciones con Pepe Danza y Alejandro Tuana que dan cuenta de la continuidad de las mudanzas de la poesía en estratos fonético–musicales. De estas grabaciones surge una primera denominación interna que era *Decir es sol* y que ya aludía a ese estado inatrapable que constituye el momento de la creación poética, tan imposible como atrapar la luz. En 2008 es presentado *Tamudando* en un recital poético-sonoro junto a Berta Pereira, antecedente inmediato de la presentación en el Teatro Solís en octubre del 2009 en el marco del Ciclo *Esto pasa por la voz*, al que aquí nos estamos refiriendo. En esa ocasión, en el folleto de presentación del espectáculo bajo el epónimo *Tamudando* se describe: “recital verbo – fonético + sonidos mutantes afines: sapos hipogrifos llaves benjuí

jaikus & líquenes en danza”. En esta descripción aparecen algunos elementos que se trasladan por el orbe poético de *Tamudando*. Las formas son mínimas, templadas en la temperatura del haiku japonés, en cuanto a la síntesis formal y a la densidad de significado que no derrocha fonemas en la configuración de las miniaturas que conforman este bestiario sonoro. Un estado de máxima concentración en el cual el repertorio fonético se abre a su potencial musicalidad, acompañado por un instrumento o por la misma estilización de la voz confluyendo en el tallado de la palabra poética o viceversa. En este trabajo de modelización sonora no se excluye el juego y el humor, o la intromisión de diferentes tipos de registros, diálogos poéticos y gestuales, elementos tomados de la tradición vernácula y latinoamericana, un pequeño relato de *sapos y culebras* falsamente naif, onomatopeyas que oscilan entre la mimesis y el canto, la poesía y el significado. La voz se transforma en música, el sonido en palabra, el juego es intermitente y reversible, el despliegue sonoro, hipnótico. El espectador transita el recorrido de la creación entre sonido, voz, poesía e imagen sobre un terreno que evoca el ruido salvaje de la naturaleza pero que se presenta ya estilizado en los instrumentos y en el acabado músico-gestual.

La performance se inicia con la obertura “Al faná” que opera como pórtico del templo sonoro y también lo cierra. “Al faná”, “inmersión del yo individual en el Ser Universal”; “éxtasis en la contemplación y gozo en la divina belleza”⁹ según el budismo y sufismo, tiñen el poemario en esa atmósfera oriental de despojamiento y concentración presentes en la forma y en algunas prácticas de religiosidad oriental que postulan la disolución del yo en el Universo como la máxima aspiración del iniciado a través del ejercicio de la austeridad. “Al faná” propone el silencio como el origen de la poesía, el borde desde el cual brota la musicalidad que se condensa en el espacio en blanco, pasible de poblarse solamente con una escritura del cuerpo, la danza de la ménade en su frenesí divino y el trayecto que recorre hacia la majestad inmóvil, silenciosa, del menhir, la potencialidad en torno al trazo mínimo de los versos que resuenan en ese más allá desde donde emergen y en donde mueren. Este silencio que “*sueña al sonar y suena al soñar*” es inherente al signo musical del que se genera la poesía, es la visibilidad auditiva del espacio aún no conjurado, infinito e irresoluto que se abisma en el plasma rico de la nada y se hace perceptible como visión en negativo de la forma soñada. El quiasmo revierte el proceso, el silencio muda en sonido y el sonido en luz, “*arde de luz al oro del sol*”, insuflando las imágenes visuales que se apoyan en las esculturas sonoras y completan así las dimensiones en las que se desenvuelve

la poesía de *Tamudando*. El silencio también es el carcaj del aire en “Lacustre”, de donde parten las flechas de la poesía para provocar la partenogénesis de este universo, que metaforiza en la figura del flechador cósmico presente en la poética de Bravo, la fuerza telúrica de creación y pulsión activa del yang. “Lacustre” abre la sección denominada como “Sitios Húmedos”, asimismo primera sección de *Liquen*, lugares fértiles en donde “el sol poniente de larvas” es el humus de la vida que bulle con fuerza secreta y donde nacen las pequeñas bestias musicales despertadas en *Tamudando* para pronunciar su “serenata anfibia”. La quietud de la superficie del lago –isotopía visual del silencio virginal– texturada en una nota de clarinete, es apenas interrumpida por las sombras de los peces que rasgan en “añicos de luz el tafetán del agua” descomponiendo el plano sonoro en la cascada de sonidos del instrumento shine. La fragmentación sonora inicia la rotación del círculo que compone la vida, la muerte y el renacimiento, idea que reproduce la estructura circular del poemario y que se objetiva en el mandato de la naturaleza Real de la Rosa de “Ejército Nocturno”, segundo poema de “Sitios Húmedos”. Según Fressia, “Lacustre” “contiene en sí la poiesis, la creación y el parto de un mundo” (3), en tanto establece la fundación de este microcosmos generado a partir de sus enlaces con las fuerzas titánicas del sol y del aire que lo irrigan. La conexión entre tierra y cielo, el microcosmos como duplicación en miniatura del macrocosmos, se realiza en “Hermética”. El título de este poema breve de tres versos, alude a la antigua filosofía que daba el corpus teórico para las prácticas alquimistas. De acuerdo a sus concepciones primarias, lo de arriba está en consonancia con lo de abajo, el microcosmos es un espejo del macrocosmos, y la búsqueda de la piedra filosofal, que transmuta la materia en oro como símbolo de la trascendencia del espíritu, era uno de sus cometidos fundamentales. Para la mirada actual, la alquimia no representa más que una protociencia, pero en esta conceptualización se olvidan los fundamentos que propugnaban la búsqueda de una verdad de índole religiosa por medio de la transformación de la materia y el manejo de los símbolos asociados a la misma (Jung). “Hermética” pone en consonancia lo sideral con lo terrestre, “en el piso de tierra/las estrellas con pezuña/ de los gallos”, que al igual que aquellos versos de García Lorca –“Las piquetas de los gallos/ cavan buscando la aurora”– enlazan a los astros y los animales, que se proyectan a los distintos reinos y planos del cosmos, como lo quería la razón fundamental de la alquimia, una de cuyas máximas era “no hay arriba ni abajo”: proponiendo la unidad de todas las cosas, el hallazgo de lo Uno disperso en el Universo, pero cuyo resabio es posible intuir en el relieve de la voluntad

orgánica de *Tamudando* y su trayecto hacia los trazos esenciales de la poesía. Esta esencia vuelve a reaparecer en “Croat”, pieza maestra de *una sola nota* que resuelve el canto de las ranas en el sonido sostenido de la voz y el torrente acuático del palo de lluvia. A continuación, el cuento a dos voces de “ranas, lago y cruceras” alude en un tono jocoso a la *mudanza* de la piel de la serpiente que da pie al título: “Qué fenómeno, tamudando a capella nomás, y mire que esto se está perfilando como un cuento de sapos y culebras; brujeril”, en un juego de palabras que conjuga el estamento meta-reflexivo de *Tamudando* que se prolonga en “Llaves”. La segunda sección de la performance se abre con “Yin Yan”, poema a dos voces con Alejandro Tuana, donde ingresan los efectos de guitarra con rever y sampleo, instrumento de tambor y bajo kalimba del Pollo Píriz junto a las proyecciones visuales que dan al espectáculo una nueva tonalidad. Los poemas de esta segunda parte, excepto “Llave”, no pertenecen a *Liquen* y continúan la elaboración de los textos sonoros a través del diálogo con elementos de la canción tradicional “a la huella a la huella”, en “Acción” y a través de “Hipogrifo”, bestia polimorfa que inviste los blasones de guardiana de la fuente de la poesía. La puesta musical de esta pieza en tres partes, sustentada en los sonidos de viento del cañófono, la ocarina y el cajón peruano, es uno de los puntos altos en esta sección, que toca su desenlace con “Ars Longa” y “Balsa” antes del cierre de “Al faná”. “Hipogrifo” conjura la creación, llama a través del viento de los instrumentos a ese espacio desconocido y peligroso donde la poesía toma forma. La primera sección presenta al hipogrifo como *quimera ancestral de la poesía*, animal fabuloso compuesto por ave de alto vuelo, felino y serpiente, que guarda la frontera entre lo informe, el caos que aún no ha devenido y la forma en que la palabra es ungida por la poesía: divide *lo que es de lo que no es*, guardando el secreto divino como *guardián emplumado de silencio*. La integración de lo desconocido en lo conocido, el silencio en la poesía, el espacio en blanco en la palabra, es escenificada mediante la alusión recurrente de los bordes, es *la mirada que al horizonte hiende, la orilla del espejo, o el risco de la página*, más allá de los cuales subyacen las preguntas, las imágenes de infinitud como *un océano sobrevuela/no hay rompiente* y donde la conciencia racional no puede acceder sino es por medio de la simbolización artística. El símbolo performático actúa en una zona de apelación al público de modo que lo implica directamente en la mediación, favoreciendo la participación en el espacio de la creación que la recepción de cada espectador diseña a partir de la modelación de la palabra poética. El resultado es el mismo que en el ritual, la inclusión sagrada en el relato que el receptor

integra como ampliación de sentido. El lugar de la creación es intermitente, tanto resplandece como se apaga, su acceso es difícil, salvaje; la necesidad de crear, un *pujo desnudo*. Pero el conocimiento de la poesía incluye al espectador en lo sagrado, es el lugar donde se enciende la posibilidad de un sentido profundo del devenir humano a través de la belleza de la creación que *ruge unge vino/ unge ruge arriba* y que se actualiza en cualquier lado y siempre quizás por el lado de los justos.

Obras citadas

Bravo, Luis. "Partitura poética para performance *Tamudando*", inédito.

----- *Algo pasa por la voz*. Montevideo: Estuario, 2008

----- *Escrituras visionarias*. Montevideo: Fin de Siglo, 2007a.

----- "Huérfanos, iconoclastas, plurales. La generación poética de los 80." *Revista Fórnix* 5-6 (2007b): 105-120.

Ciancio, Gerardo. "Una nave breve entre las olas del lenguaje". *Hermes Criollo* 2.6 (agosto – nov. 2003): 99-101.

Delbene, Lucía. Entrevista con Luis Bravo, inédita. Abril 2010.

Fajardo Fajardo, Carlos. *Estética y Postmodernidad*. Ed. Abya-Yala. 2001, Quito.

Fressia, Alfredo. "La poesía conquistada de Luis Bravo". *Brecha*, 26/3/2004.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Goldberg, RoseLee. *Performance Art*. Barcelona: Destino, 2002.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo* Buenos Aires: Paidós, 1984.

Jung, Carl. *Psicología y alquimia*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1989.

Lyotard, Jean F. *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1987.

Padín, Clemente. "Ritual o performance, siempre utopía". "Performancelogía. Todo sobre arte de Performance y Performancistas." <http://performancelogia.blogspot.com/>

Taylor, Diana. "Hacia una definición de Performance". <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>

Notas

¹ F. Jameson habla de "el fin de la mónada, del ego o del individuo autónomo burgués" (*"El postmodernismo"* 37).

² Utilizo el término *sentido* en su acepción de *referencia*, como la designación del signo fuera del sistema según lo deslinda P. Ricoeur en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (33-34).

³ De acuerdo a Clemente Padín, artista performer “Lo curioso del arte de la acción es que, en general, el emisor (o artista) se confunde con el mensaje ya que se incorpora al sentido en tanto instrumento expresivo, es forma y contenido a la vez. Es decir, la obra se hace visible y desempaña retinas gracias al cuerpo del artista que con sus acciones va “escribiendo” (o “pintando”, como se quiera decir) su discurso artístico” (Padín).

⁴ Técnica pictórica utilizada por René Magritte: “Las aberturas en general (cortinas de escenario, vanos de puertas, ojos y ventanas) son algunos de los espacios de los que se sirve Magritte para construir su mise en abîme (“puestas en abismo”) de “cuadros dentro de cuadros” (Bravo 2007a).

⁵ “Las tendencias posmodernas de las artes plásticas, del happening a los peformances y el arte corporal, como también en el teatro y la danza, acentúan ese sentido ritual y hermético. Reducen lo que consideran comunicación racional (verbalizaciones, referencias visuales precisas) y persiguen formas subjetivas inéditas para expresar emociones primarias ahogadas por las convenciones dominantes (fuerza, erotismo, asombro) Cortan las alusiones codificadas al mundo diario en busca de la manifestación original de cada sujeto y de reencuentros mágicos con energías perdidas” (García Canclini 64).

⁶ “...lo que se produce durante esos cuatro años, hasta el 85 que ya es la asunción del nuevo gobierno democrático, son de una riqueza, de una intensidad y de una creatividad, que es la que le da a esta generación el fuerte, el baluarte, para diferenciarse de las anteriores, para ser sí misma en una situación difícil, en una situación adversa y le da las posibilidades, que luego va a definir a su impronta. Esta es, su carácter de trasvasamiento disciplinario, con hechos concretos...” En entrevista realizada por L. Delbene.

⁷ *Idem*.

⁸ “Llave” en “Partitura poética de *Tamudando*” utilizada en el recital por el autor. Inédito.

⁹ Todos los versos citados de *Tamudando* pertenecen a su partitura poética citada. Inédito.